

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO IO - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

DELIRIO DI IMMOBILITÀ. GLI STATI DI GRAZIA DI DAVIDE ORECCHIO

ANDREA RONDINI – *Università di Macerata*

L'analisi propone un approccio tematico al romanzo *Stati di grazia* di Davide Orecchio. Il testo si focalizza sulla vita di alcuni uomini e donne che hanno cercato di opporsi alla dittatura argentina degli anni Settanta. L'esito della lotta è stato per molti di loro drammatico e tragico; per chi invece è sopravvissuto si è aperta la strada di un malinconico esilio. Alcune griglie interpretative derivate da Freud e Benjamin, legate alla riflessione sul trauma e alla figura del 'rimuginatore', consentono di delineare un paradigma vittimario che si esplica in una fenomenologia dell'atto mancato e nel blocco dell'*agency*, sostituita da una zona grigia esistenziale statica e inerte. A scandire il romanzo sono così il dolore della sconfitta, l'invadenza e il peso della memoria, la tendenza compensatoria al racconto e all'ascolto, il desiderio regressivo di accudimento. Metafora di questo universo malinconico e centripeto diviene un atto linguistico tipico dei personaggi del testo, cioè l'elenco di cose, oggetti e situazioni, una pratica residuale che ha perso intenzionalità attiva e rappresenta ormai solo l'archivio delle occasioni perse e delle difficoltà del presente.

The analysis proposes a thematic approach to the novel *Stati di grazia* by Davide Orecchio. The text focuses on the life of some men and women who tried to fight the Argentinian dictatorship in the Seventies. The result of the struggle has been fatal and tragic for many of them, whereas the ones who survived have taken the road of a melancholy exile. Some interpretative instruments derived by Freud and Benjamin, connected to the reflection on trauma and to the character of 'brooder', allow to delineate the victim-focused paradigm. This paradigm is based on a series of missed actions and on the absence of action, substituted by an existential static and inactive grey zone. The pain of defeat, the intrusiveness and the weight of memory, the perpetual memory, the compensatory tendency to telling and listening stories, the regressive desire of being looked after are the elements which articulate the story. Metaphor of this melancholic and centripetal universe is a linguistic aspect typical of the characters of the novel, the list of things, objects and situations, nothing but a behaviour close toward the future which represents the file of lost occasions and of difficulties of the present.

I PREMESSA

La narrativa di Davide Orecchio si caratterizza per un rapporto fitto e articolato con la Storia. In particolare, nei testi dello scrittore si trovano molti riferimenti ad alcuni snodi fondamentali del Novecento come la Rivoluzione d'Ottobre in Russia¹ e la dittatura argentina negli anni Settanta. Proprio nel ventennio che ha portato l'Argentina da Perón al regime militare e ai *desaparecidos* si collocano per lo più le vicende del romanzo qui considerato, *Stati di grazia*.² Le prove narrative e saggistiche di Orecchio esprimono una poetica di tipo ipermoderno³ della quale è stata subito colta e valorizzata la mescolanza di storia e invenzione, a vantaggio - fino a un certo punto⁴ - della prima: l'invenzione non appare artificio ludico di derivazione postmoderna bensì ricerca delle ragioni profonde, e vere, delle parabole esistenziali narrate. In tale direzione gli studi dedicati allo scrittore

1 DAVIDE ORECCHIO, *Mio padre la rivoluzione*, Roma, Minimum fax, 2017.

2 DAVIDE ORECCHIO, *Stati di grazia*, Milano, Il Saggiatore, 2014.

3 RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

4 Su questo aspetto si veda ANDREA RONDINI, *Davide Orecchio e la vita quasi distrutta*, in «Nuova corrente» (in corso di pubblicazione).

hanno evidenziato i rapporti tra narrazione e saggismo⁵ e gli esiti di iconica autenticità delle sue pagine;⁶ la stessa prospettiva storica di *Stati di grazia* «è fonte di complessità e lascia trasparire che l'autore non la frequenta tanto per attingere a repertorio fascinoso qualsivoglia». ⁷ Parimenti, a proposito degli interventi ricreativi sulle biografie reali, è stata sottolineata la volontà di Orecchio di non dissolvere i referenti in una affabulazione senza ritorno.⁸ Per questi motivi Orecchio viene inserito in quella linea letteraria formata da autori che sentono nostalgia per un secolo, il Novecento, che, pur funestato da due guerre mondiali, dall'orrore senza fine della Shoah, dai totalitarismi, ha però rappresentato il secolo dell'azione, nel senso della volontà di opposizione a tali eventi;⁹ il Novecento così inteso costituisce un *kathéchon*, un baluardo da utilizzare contro la volatilità e l'assenza di *agency* del mondo contemporaneo, in cui gli unici veri attanti sono i flussi finanziari.

L'analisi tematica qui proposta di *Stati di grazia* verte proprio sulla rappresentazione dell'*agency*, la capacità di un attante di modificare la realtà e di introdurvi un elemento di novità a partire da un determinato contesto ambientale. Il concetto ha alle spalle una rilevante tradizione novecentesca (*Vita activa* di H. Arendt) e costituisce uno dei vettori più pregnanti del dibattito filosofico contemporaneo,¹⁰ soprattutto se restituisce valore alla capacità umana di cambiare una situazione data e conferire performatività alla volontà d'azione del soggetto, altrimenti risucchiato nell'universo immateriale dell'irrealtà e della virtualità.

2 LE STORIE DI *STATI DI GRAZIA*

Per agevolare la successiva trattazione e permettere al lettore di orientarsi con profitto tra i riferimenti alle diverse vicende del romanzo, proponiamo di seguito alcuni brevi riassunti dei capitoli del libro:

Gli ultimi giorni di Paride Sanchis. Sicilia: Paride Sanchis tenta invano di riportare a scuola Bartolo Giugno, un suo studente che lavora in miniera. Anche la vita privata è in crisi e il rapporto con la moglie si deteriora. Paride viene convinto dal fratello Pietro

- 5 MARCO MONGELLI, *Recensione a Davide Orecchio*, *Stati di grazia*, in «Allegoria», LXIX-LXX (2014), p. 258; PAOLO GIOVANNETTI, *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, p. 26.
- 6 RICCARDO CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», LXI-LXII (2015), pp. 67-97, a p. 94.
- 7 HELENA JANECEK, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, in «TransPostCross», 1 (2014).
- 8 ANDREA CORTELLESA, *Davide Orecchio, ci vuole un secolo*, in «Le parole e le cose» (19 gennaio 2018).
- 9 DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 8-11 (che si si riferisce anche ad A. Battista, A. Bertante, H. Janeczek, G. Sartori, Wu Ming).
- 10 Nel pensiero di Judith Butler, l'*agency* «designa una concezione dell'agire come inscindibile dalle condizioni (culturali, politiche, socioeconomiche) in seno alle quali emerge, dalle quali è indotto, e dalle quali può essere supportato o ostacolato. Si tratta di un agire strutturato da ciò da cui il soggetto è agito; al contempo, costituisce una *forma di agire in grado di mutare* questa stessa strutturazione» (FEDERICO ZAPPINO, *Nota del traduttore*, in JUDITH BUTLER, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017, pp. 41-42; corsivo nostro).

a partire per l'Argentina. A viaggiare per il paese sudamericano però, con il biglietto di Paride Sanchis, sarà Leonardo Giugno, il padre di Bartolo. È Paride stesso a darglielo: Leonardo Giugno in Argentina si chiamerà Paride Sanchis (sarà il personaggio nominato nel libro come Paride secondo). Intanto Paride si isola sempre più dalla moglie e dalla figlia.

Angela Sanchis nel suo stupore. Angela è la moglie di Paride; percepisce sempre più il distacco del marito, finché non comprende che l'uomo ha abbandonato lei e la figlia.

L'altro Paride. Leonardo, con il nome di Paride, parte per l'Argentina. S'impiega in un'azienda vitivinicola a Mendoza; al contempo acquista e coltiva un pezzo di terra per produrre vino in proprio. Si licenzia dall'azienda di Mendoza ma i suoi vecchi datori di lavoro gli distruggono la coltivazione. Paride scappa e trova impiego in una salina. Lì si innamora di una ragazza, Ximena, e con lei parte per lo zuccherificio di Hölderlin. Ximena e Paride entrano nel sindacato clandestino e lottano per il miglioramento delle condizioni di lavoro. Ma la loro azione è contrastata dalla controffensiva del capitale: Ximena viene arrestata, torturata e uccisa. Paride, anch'egli ricercato, deve scappare; si rifugia a Buenos Aires accudito da Aurora Maturano (Sylvia Plath) ma viene preso; riesce a fuggire, ritorna a Hölderlin; cerca invano di sapere qualcosa sulla fine di Ximena; riparte da Hölderlin e chiude il suo peregrinare ai piedi delle Ande, dove fonda nel 1984 una cooperativa che produce vino pregiato.

Oswaldo Punchetto nel luglio del '76. L'aguzzino Punchetto descrive l'atroce tortura di Ximena Sanchis, consistente soprattutto in scariche elettriche inflitte alla donna con efferato sadismo. La morte le viene data per soffocamento.

Hotel Goya. In una stanza si nasconde Paride secondo dopo l'arresto e la morte di Ximena. Di lui si prende cura Sylvia Plath che lo chiama Tano e gli procura il cibo. Paride/Tano soffre la fame ed è spesso allo stremo delle forze. Sylvia non viene più e Paride fugge dalla camera.

Diego Wilchen non più. Inizia la storia d'amore tra Aurora e Diego; la coppia progetta il proprio futuro ma Diego, diventato medico, decide di lasciare Aurora ed esercitare la sua professione allo zuccherificio di Hölderlin.

Aurora Maturano racconta la sua storia. Aurora rievoca l'arrivo a Roma, la sua precedente attività politica d'opposizione e l'aiuto dato a Tano (Paride secondo). La donna ricorda anche la relazione con il medico Diego Wilchen e la decisione di quest'ultimo di partire per Hölderlin.

Un'altra vita di Johnny Tossi. Roma 1977. Esule, evaso dalla prigione, ha vent'anni, tiene un diario. Johnny lavora nella tipografia di Coloccini e ha una relazione con Aurora Maturano. Roma 1982, è il custode allo stadio dei Marmi. In Argentina non svolgeva azione politica diretta, era un calciatore cui piacevano le donne, finito per sbaglio in una retata. Johnny sposa Jutta, atleta della Germania Democratica che ha chiesto asilo politico ma il matrimonio si deteriora rapidamente. Roma 1997-2000. Johnny sprofonda nella depressione. Reincontra Coloccini e i due riprendono a collaborare raccogliendo materiale sull'Argentina della dittatura. In realtà Tossi è stato nel 1976 un carceriere del centro di detenzione clandestino Piquè; non fanatico e non violento, forse non impedisce nemmeno la fuga di quattro prigionieri (tra cui Paride secondo) e in ogni modo approfitta

della situazione per scappare a sua volta.

Rivendicazione di Matilde Famularo. Matilde nasce a Lipari; si sposa con un maestro di scuola, Gaetano Volante. Si trasferiscono nel 1967 a Buenos Aires; Gaetano diventa sempre più scostante e violento. Matilde lavora in fabbrica. Nel maggio del 1969 scoppia una rivolta studentesca e Gaetano esprime convinzioni reazionarie, mentre Matilde sviluppa una coscienza rivoluzionaria. Nel 1975 è ormai una guerrigliera dell'Erp. La donna diviene amante di Arturo Coloccini. Matilde svolge anche un'azione di attivista ideologica presso i contadini. La donna è ormai ricercata dall'esercito, che la rintraccia e la uccide.

Un viaggio al Nord di Arturo Coloccini. Coloccini riceve lettere da Hölderlin da parte di Wilchen che lo invita a raggiungerlo; Coloccini lo raggiunge. Diego e Arturo stringono amicizia con Paride e condividono la lotta sindacale-politica. Paride rivela di non chiamarsi veramente Paride e racconta la sua storia.

Dal diario di Rosaria Caccetta. Maggio 2005: viene ritrovato il cadavere di Paride.

Il fossile. Enna, 1 gennaio 1955: Paride costruisce un pozzo dove decide di impiccarsi.

3 POLITICA, LOTTA, LAVORO

Il testo tematizza un desiderio di azione e di cambiamento, una volontà di incidere sul mondo, combattere l'ingiustizia o anche solo di costruirsi una vita secondo i propri progetti. Ma tale slancio appare spesso vano e frustrato fin dall'inizio, oppure schiacciato da una sequenza di atti mancati, sconfitte e morti violente. Appena Paride secondo arriva in Argentina «s'impiega in brutti lavori» e commenta: «Anche in quest'emisfero la gente sta al mondo per farmi soffrire?».¹¹ Una crudele riprova Paride la ottiene quando gli viene devastata la vigna e dopo la sconfitta dell'impegno politico-sindacale a Hölderlin: «pensa che la vita l'ha preso in un posto e trasportato in un altro uguale, anzi peggiore» (SG 76): il soggetto si pensa come bersaglio di un destino immutabile e ripetitivo, sul quale è impossibile incidere. Sempre Paride secondo ribadisce mentre è nascosto all'hotel Goya: «*Morivo di fame. Perché ho ancora fame? Non dovrebbe andare verso il meglio, la vita?*» (SG 99).¹²

Alcune importanti vicende si svolgono a Hölderlin, una piantagione di canna da zucchero, con annesso zuccherificio. Lo zuccherificio ha attratto progressivamente i poverissimi nativi della zona e delle zone di confine (Bolivia), sfruttati e costretti a vivere (e a morire) in condizioni miserabili. Anche Paride deve sopportare ogni giorno dodici o addirittura sedici ore di lavoro disumano (SG 71). A Hölderlin si consuma la sconfitta dell'*agency*. Nel 1973 Diego Wilchen lascia Aurora e si trasferisce nella piantagione-zuccherificio. Il suo progetto è chiaro: in nome di «una medicina eroica» (SG 106), «Diego raggiunge il Nord e si nomina medico di tutti, guaritore altruista del popolo» (SG 107). Diego

bisticcia con la morte, la febbre, l'ustione, la cancrena e il collasso della donna, del bracciante, del bambino, s'arrende per il farmaco assente, tossisce nel presidio

¹¹ ORECCHIO, *Stati di grazia*, cit., p. 61. D'ora in avanti sempre con la sigla SG.

¹² Corsivo del testo.

di lamiera, pencola da ubriaco per la propria debolezza: il perimetro di visite, cure, domande a pazienti che neppure sanno di esserlo o di averne il diritto. Compra una moto. Circola, procede, carburata infrangibile e idolatra di sé. L'entusiasmo dello stetoscopio. L'ostinazione del termometro. (SG 107)

Da Hölderlin Diego scrive a Coloccini lamentando come la piantagione sia il luogo dove «ogni ingiustizia è più ingiusta [...] e la diseguaglianza più diseguale» (SG 253).¹³ Ma Diego è assalito dai dubbi, poiché si accorge che la sua azione è un semplice palliativo:

Posso accontentarmi? Delle cure. Di alleviare. Sofferenze. Senza estirpare alla radice la causa. Dei problemi. Che richiedono. Le mie cure? [...] Io. Saprei risolvere l'enigma. Della sussistenza? Vivere senza schiavitù: saprei consentirlo a questi uomini? Riformare la zafra. Mescolare l'economia con la dignità. Con la felicità. Col diritto di esistere. Sul pianeta. Non solo di. Resistere? (SG 108).¹⁴

Le incertezze che attanagliano Diego, visibili anche nell'iterazione interrogativa, lo apparentano all'*exemplum* dell'indecisione e dell'inazione, Amleto.¹⁵ Accanto a questo archetipo, sembra agire nella costruzione del personaggio di Diego la figura del medico come intellettuale impegnato, simile a quella di Che Guevara (il viaggiare in moto alla scoperta dei problemi di Hölderlin da parte di Diego ricalca tra l'altro un famoso episodio della biografia del rivoluzionario argentino, come noto laureato in Medicina) ma anche di altri personaggi storici già finzionalizzati¹⁶ o ripresi da importanti romanzi (per esempio *Il dottor Živago* di Pasternak).¹⁷

Infine, Diego è sconfitto: «Il medico non sa curare la violenza, l'assassinio, non ha farmaci, non ha terapie. Diagnostica la realtà, e la propria impotenza» (SG III); non gli rimane che la rabbia inutile («Bestemmia Hölderlin»; SG III) che certifica «L'inefficienza. A vincere. Le battaglie. La predestinazione del mondo, della materia, degli altri a deformare quelli come Wilchen» (SG III). Come ratifica del suo destino, Diego viene catturato dai soldati mentre ha dismesso le sue velleità riformistiche e immagina il suo ritorno da Aurora; l'irruzione nella sua abitazione lo coglie di sorpresa mentre fa il bagno, mentre si sta simbolicamente e concretamente lavando via Hölderlin ed è agito dal desiderio di fuga:

Perché sogna. Il ritorno, il disimpegno, il perdono, l'abbraccio di una ragazza. Diego Wilchen sorride, chiuso nei suoi occhi che sognano. Non avverte. Il cigolio dei camion. Il colpo dei freni. Il suolo calpestato. Le porte aperte a calci. Una mano colossale, irrigata da vene, ispessita dai calli, vestita con l'uniforme, scardina la serratura, frantuma il chiavistello, tritura l'uscio della casa dove abita Diego, l'infelice Wilchen. (SG 115)

¹³ Corsivo del testo.

¹⁴ Corsivo del testo.

¹⁵ «Diego l'amletico Wilchen. Diego non più d'acciaio, ma cittadino di Elsinor» (SG 109).

¹⁶ La figura di Wilchen mostra alcuni punti di contatto con quella di Ivar Oddone, ricostruita in ORECCHIO, *Mio padre la rivoluzione*, cit., pp. 217-230. Oddone è stato il modello del Kim ne *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947] di Italo Calvino.

¹⁷ BORIS PASTERNAK, *Il dottor Živago* [1957], Milano, Feltrinelli, 2013.

Il futuro e il cambiamento svaniscono; il medico, a contatto con gli altri uomini catturati, deve mischiarsi a corpi incurabili, metafore del fallimento del progetto, aggredito dal tumore dello scetticismo radicale (sconfitta sia medica che intellettuale):

Altri corpi, altri lamenti e attese. Il motore e la partenza. Il viaggio non desiderato. La vendetta del mondo. Il sudore delle vittime. La pipì e la cecità. Gli sfinteri ribelli, terrorizzati. Le sembianze che sbiadiscono con la memoria di sé. [...] La violenza del presente continuo. Nel camion l'avvenire è un mostro. Il futuro di Wilchen si guasta, prende l'aspetto di un tumore, la voce di un tumore, il pessimismo e il fatalismo di un tumore. (SG 116)

E allora Diego che ritorna da Aurora è colui che è stato «Messo alle corde da Hölderlin. Un pugile di stazza maggiore. Hölderlin il gigante. Contro Diego, il minuscolo Wilchen» (SG 113).

A Hölderlin era nata una amicizia tra Diego, Coloccini e Paride Sanchis che ipotizzano l'idea di una rivolta e cercano di sviluppare tra i braccianti, senza troppo successo, una consapevolezza politico-sindacale e a suo modo 'rivoluzionaria' (SG 258). Hölderlin diviene allora anche il teatro dell'impegno politico di Paride e di sua moglie Ximena. La coppia decide di reagire con scioperi e azioni di sabotaggio (SG 73); i due riescono anche a ottenere il riconoscimento di qualche diritto (salario minimo, pausa, assistenza medica) e la loro battaglia richiama l'attenzione della stampa e degli intellettuali (SG 74). Ma la loro storia diventa progressivamente un calvario, una *descensio ad inferos*. I coniugi vengono infatti sconfitti dalle macchine, dalle mietitrebbie che ristabiliscono l'ordine: «Una lavora quanto molti machete. Rimpiazzano gli uomini, disidratano la forza politica, sparpagliano la protesta, sono l'arma proprietaria perché tutto cambi ma torni com'era, la tecnologia, la restaurazione» (SG 74-75). Poi muore Perón, le cose, se possibile, peggiorano ulteriormente, inizia la tragica epopea dei *desaparecidos* e Hölderlin viene infine militarizzata (SG 77-78). A completare la tragedia, la morte di Ximena, che viene catturata e torturata con scariche elettriche e infine soffocata (SG 87-94). A Paride è invece riservato, come a molti personaggi di *Stati di grazia*, lo spazio del rimpianto e del ricordo. Il vino Sauvignon prodotto da Paride porta il nome Ximena: la donna viene concretamente e metaforicamente 'bevuta' in una sorta di resurrezione per via enologica, non immemore di una simbologia di derivazione liturgica (SG 86).

Un'altra figura consacrata alla lotta è quella di Matilde Famularo. In un primo tempo Matilde elabora una coscienza politico-rivoluzionaria (SG 239-240) per poi passare a una vita da vera e propria guerrigliera nelle montagne di Tucumán. (SG 239). Tuttavia, alla radicalità del suo impegno non corrisponde esito positivo: anche qui la vicenda si conclude con uno scacco definitivo (che è anche lo scacco del rapporto – tema capitale di ogni atto rivoluzionario – tra intellettuali e popolo). Prima della sua morte violenta, la donna sperimenta la sconfitta politica: «Matilde scende nei villaggi dei contadini, urla slogan col megafono, regala cibo e vestiti, apparecchia la rivolta dei braccianti; però quelli l'ascoltano poco» (SG 240). Si evidenzia così anche lo scacco della natura relazionale dell'*agency*:

L'essere umano in quanto creatura dotata di *agency* può emergere solo nel contesto di un mondo vivente, un mondo nel quale è la dipendenza dagli altri esseri umani e dai processi vitali a innescare la stessa capacità di agire.¹⁸

Un impegno bloccato, ormai divenuto solo rimpianto, appare anche quello di Johnny Tossi, affidato a sfoghi diaristici, elenchi, schemi:

S'abbandona alle sole fantasie del futuro per un'Argentina democratica che non conosce e dove non è mai tornato, spesso interrotte da lamenti di pessimismo. [...] Si prepara, s'allena sulla pagina in colonne di nomi: a sinistra i carnefici, a destra le vittime e nel mezzo uno spazio bianco che non occupa nessuno, forse posseduto da Johnny che ci nuota come in acque non territoriali. La sua mano e il pensiero oscillano da una colonna all'altra e dove si fermano non appartengono. (SG 197)

Per quanto detto, non è forse un caso che il viaggio di Paride/Leonardo (e il romanzo stesso) nasca all'insegna della morte (di Bartolo) e del fallimento dell'azione dei padri e dei maestri. Il primo tentativo di intervento sulla realtà è un atto mancato. Paride Sanchis infatti non riesce a riportare a scuola Bartolo: «m'era fiottata la voglia di muovere, convincere, riportare. *Prendilo, ricalalo in classe*, pensavo [...]. Provai a salvarlo: fatto cilecca» (SG 20). Una volta arrivato presso la miniera, il maestro si paralizza, la sua azione consiste solo nel guardare: «ridottomi a sguardo e nient'altro» (SG 27); e poco dopo, ratificando la propria natura non di uomo ma di cosa: «Dovevo chiamare. Dovevo muovere le cose del mondo. Non mosso. Rimasto zitto, cosa del mondo che aspetta» (SG 28). All'atto mancato iniziale corrisponde il suicidio finale che avviene in un pozzo, 'doppio' della miniera ed emblema di una non superata fissazione al trauma: «La miniera il pozzo vero non come questa specie di pozzo che sarà il mio tabbùtu» (SG 273).

La stessa vicenda di Wilchen, il suo generoso e inutile slancio medico-illuministico, può configurarsi a sua volta come un atto mancato. Del resto questi personaggi sono abitati da un richiamo all'autoannullamento, da una tendenza allo sprofonzo, che ha il suo correlativo oggettivo nell'immagine dell' «acqua nera e sulfurea»:

Basta vederla per avere il desiderio di calarsi e poi fare il morto a galla nella vasca della propria vita. Chiudendo gli occhi nell'acqua tiepida. Tirando le somme del fatto e non fatto. Riposandosi un poco. Sanchis allunga il corpo e disdice gli impegni, rimanda la cena, scorda la moglie, esce dai ragionamenti del tempo ma deve ringraziare le mani degli amici - la destra di Coloccini, la sinistra di Wilchen - che lo tirano fuori e riportano al consesso del qui e ora, respira, asciugati, la vita continua, la pozza può aspettare. (SG 258)

Riveste allora carattere paradigmatico la citazione, quasi un apologo, da una delle fonti (apocrife) più amate dai narratori di Orecchio, vale a dire Patrice Vuillarde:

Ognuno di noi nella sua vita ha un punto conficcato come un chiodo al quale lo lega un elastico. Cerca d'allontanarsi; al prezzo di sforzi sovrumani avanza nel corso dei giorni, dei mesi e degli anni. Ma più si discosta, più l'elastico si tende e

¹⁸ JUDITH BUTLER, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017, p. 73.

lo trattiene. E quanta più strada farà, tanto più violento sarà il rinculo quando il chiodo lo richiamerà a sé, forte della sua stessa forza: poiché la potenza dell'elastico l'avrà alimentata egli stesso, un passo dopo l'altro, fino al momento che, esausto, sarà stato costretto a fermarsi. (SG 85)¹⁹

Il movimento non genera azione ma stasi e immobilità, anzi tanto più implode quanto più si sviluppa: esiste una resistenza, un 'chiodo' metafisico che impedisce l'azione e permette solo un falso movimento finalizzato unicamente alla propria negazione e che si ritorce come una condanna contro il soggetto.

La crisi dell'*agency*, la pervasività del ricordo, la ripetizione, la sequenza di atti mancati possono essere messi in relazione con l'idea di trauma; i personaggi del romanzo sono ostaggio di un trauma che si è attaccato nelle loro fibre. Non si procederà qui a una schedatura tecnica della vicenda secondo l'ortodossia psicoanalitica; tuttavia, sembra utile richiamare almeno come il perimetro traumatico sia contrassegnato da una serie di stati psichici che scandiscono *Stati di grazia* quali la perdita e la mancanza, l'impotenza, la passività e la ripetizione: secondo Freud, il trauma si può definire una «situazione vissuta di impotenza». ²⁰ La dimensione psicologica del ricordo e del racconto, la ricapitolazione delle tappe e dei momenti della propria vita sembrano collocare gli attanti di *Stati di grazia* in una sorta di limbo angoscioso, sospeso nella ripetizione attenuata del trauma:

L'angoscia è [...] da un lato aspettazione del trauma, dall'altro ripetizione attenuata di esso. [...] L'Io, che ha vissuto passivamente il trauma, ripete ora attivamente una riproduzione attenuata dello stesso, nella speranza di poterne orientare autonomamente lo sviluppo.²¹

4 PRIVATO

Le partenze e gli addii sopra richiamati sono anche il segnale di una sfera privata complicata e piena di sofferenza. Il privato appare problematico, non in grado di risarcire le ferite della lotta in quanto è a sua volta segnato da drammi, abbandoni, perdite e sconfitte.

Una prima presenza del privato è quella che subisce le lacerazioni e le tragedie conseguenti alla lotta. Ne è testimonianza estrema il biglietto che Ximena lascia a Paride:

“Amore mio e marito. Se ti consegneranno. Queste righe. Vorrà dire che il mio cattivo presentimento. S'avvera. Vorrà dire. Che muoio o sono già morta. È un'epoca brutta. E ci ha riempiti. Di paura. Ma prometti. Di resistere. Almeno tu resta vivo. Ricordami. Spero che ti aiuti. La memoria. Dei nostri anni. Insieme. Abbiamo ottenuto l'amore. Abbiamo avuto fortuna”. (SG 93-94)

Soprattutto, il privato raccoglie il lutto perché non sa impedire il lutto. Infatti la sconfitta non è solo posteriore alla lotta e ai suoi durissimi esiti, ma anche anteriore. Nei giorni in cui Wilchen è in procinto di partire, Aurora riflette:

¹⁹ Il riferimento è a PATRICE VUILLARDE, *Dynamique des abandons*, Paris, 1983, p. 123.

²⁰ SIGMUND FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 158.

²¹ *Ibidem*.

Dovrei parlare, dirgli di restare, invece siedo sul letto sciacquando via da me il discorso d'amore come mozziconi in un wc. Lo vedo infilarsi nella tubatura di scarti, il discorso d'amore che non sarà mai pronunciato, che *unforgiven* va ad aggiungersi al figlio mai generato, al padre e alla madre che non rivedrò, al ragazzo di Fraile Pintado che a sedici anni non baciai, non conobbi [...] s'aggiunge al romanzo non scritto, alle poesie non composte, all'immenso interiore non espresso, ai quintali di non detto, alle tonnellate di non ascoltato, agli ettolitri di non osato, non chiesto, non perdonato, ai boschi non percorsi, alle montagne non esplorate, alla giustizia non perseguita, ai prepotenti non puniti, al sapere perso, neppure avvicinato, al viaggio a Londra sempre rinviato, a tutto ciò che so di essere e nessuno vede. (SG 171-172)

Si tratta anche in questo caso di una enumerazione di atti mancati, due stilemi tipici di *Stati di grazia*: l'elenco di azioni abortite è una *summa* di tutta la poetica del romanzo.

Peraltro la stessa capacità delle ragioni private di disinnescare l'impegno viene vissuta come grave mancanza; Aurora si colpevolizza per non aver defenestrato il perimetro personale: «sono stata una rivoluzionaria di merda, sempre presa da faccende d'amore, prima Diego Wilchen e adesso Rosa, [...] non mi sono mai dimenticata di me, [...] non ho mai abbracciato il noi» (SG 134). Il privato di Aurora è segnato dall'esser stata lasciata da Diego: la sua vita si consuma nel ricordo della perdita, nella ricerca e auscultazione delle tracce lasciate da Diego:

Tic, pose, pensieri, ciascun timbro nella gamma degli umori, il passo, la corsa, il sonno, il sottile russamento, gli scrittori preferiti, i film più amati, il sogno dell'America latina, i cibi prediletti, i calciatori idolatrati. (SG 152)

La vita è quindi censimento di quello che resta, sguardo sulle rovine, consapevolezza che tutto scompare e perisce, un «bosco di sepolture» (SG 153). Il passo verso un quotidiano anonimo è breve e infatti Aurora si racconta in questi termini:

«rincaso, mi spoglio, faccio la doccia, indosso canottiera e pantaloncini, bevo birra in balcone, mi trascino in cucina, lavai della lattuga, due pomodori, grattugiai una carota, presi gli ortaggi e li ho conditi, li ho mangiati in piedi senz'appetito, gocciolò acqua tiepida dal rubinetto, mezz'ora dopo ho vomitato, mi stendo sul letto, avvicino il telefono, ho acceso la tv e di nuovo i mondiali, l'Argentina contro la Bulgaria, un gol apatico di Valdano, Maradona finge di giocare, cambiai canale, m'imbatto in film con Michael J. Fox che è un licantropo, gioca a basket, quando gioca si trasforma in lupo, agita gambe e braccia pelose, schiaccia la palla a canestro ringhiando, mi addormento, al risveglio il film è terminato, mi alzo, vedo la mia impronta sulle lenzuola e la tasto: è umida, calda, appiccicosa. (SG 127-128)

E nel privato possono infiltrarsi gli stessi incubi del mondo esterno: i licantropi del film²² abitano anche nel mondo reale («Scoppiano agguati, false elezioni, vampiri e *licantropi* governano vestiti da ministri»; SG 254).²³

22 *Voglia di vincere* (*Teen wolf*), regia Rod Daniel, USA, 1985.

23 Corsivo nostro.

Come ha insegnato Fenoglio, anche la Storia è una questione privata. Lo stesso Diego si stupisce di non aver perso il ricordo di Aurora (SG 114). La scelta sentimentale è però vissuta anche qui come pavida rinuncia all'impegno; Diego, quando decide di tornare da Aurora si confida con Paride Sanchis: «così divento un vigliacco, ciò che non sono». «Quale vigliacco? Perché?» «Perché fuggo e non sono più io» (SG 112). Wilchen è in fondo sempre ostaggio della sua vita privata, non si libera mai del suo richiamo; quando decide di tornare da Aurora, Diego

Spera. Fantastica punti interrogativi. Abiterà ancora a Corrientes? Non si sarà fidanzata, sposata? Devo chiedere agli amici. Mi dissero che era entrata nella militanza. Non può essere moglie né madre. Non deve. Mi riprenderà? Mi perdonerà? S'addormenta tra l'ansia e il desiderio. (SG 113)

Assolutamente emblematico il matrimonio tra Johnny Tossi e Jutta. L'unione ha breve vita, nonostante una figlia, naufraga presto nei problemi della quotidianità; in particolare Jutta non ravvisa in Johnny quella figura di esule impegnato che aveva creduto di sposare («Mi hai preso in giro. Tutte quelle storie sull'esilio e l'impegno. Ora ti conosco bene»; SG 199);²⁴ Tossi, tuttavia, non ha dimenticato l'Argentina, confidando però solamente ai suoi diari il rovello politico-esistenziale, che nemmeno in una sfera protetta riesce a esprimersi, sancendo il fallimento della stessa *comfort zone* sentimentale. E allora ritorna il malinconico adagio per cui tutto si cancella e si perde: «Bisogna trovare la strada, ricordarla, e forse è stata cancellata da foglie, acqua e terriccio» (SG 199).²⁵ Questo vissuto soggettivo orienta e rende straniato lo sguardo sulle vicende politiche collettive. Quando Johnny vede i manifestanti felici per la caduta del Muro di Berlino è stato di fatto lasciato da Jutta, tornata proprio in quei giorni in Germania; l'evento, particolarmente significativo, gli rimane così estraneo (SG 201). La stessa decisione di agire – recarsi a Berlino per rivedere moglie e figlia – viene sì effettivamente presa, ma il viaggio si rivela fallimentare (SG 204-205).²⁶ I correlativi oggettivi dell'esistenza di Johnny sono

la moquette rossa e tra le librerie, la polvere, le pareti sbreccate, la cucina che singhiozza, il bagno con la muffa, le finestre che compiono trent'anni, le porte che ne compiono quaranta, le piante impazzite sul terrazzo, i vasi che la gatta viola, la luna accanto all'antenna Rai, il soppalco dov'è il mio materasso, l'odore di Lysoform, soffritto, pasta al pesto, lenzuola scadute, asciugamani a lunga conservazione, stoviglie liofilizzate, i vestiti abbandonati dalla fidanzata che non c'è più trovo l'Ansiolin che aiuta il sonno nel cosiddetto cuore della notte. (SG 252)

24 Si veda anche p. 197: «senza pensieri politici Jutta non l'avrebbe preso».

25 Anche in *Città distrutte*, la prova narrativa d'esordio di Orecchio, il tempo agisce «sulle esistenze [...] divorandole» (PATRIZIA FARINELLI, *Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita*, in «Ars&Humanitas», XI/2 (2017), pp. 127-138, a p. 134).

26 Corsivo del testo.

Si tratta di una vita di sfondo, postuma, da fantasma (in effetti non pochi personaggi di *Stati di grazia* tra esilio, malinconia e impotenza possono essere assimilati a fantasmi).²⁷

Altra coppia che si disintegra è quella di Matilde Famularo e Gaetano Volante. La vita domestica di Matilde è disastrosa: la donna viene trattata come mero oggetto di piacere sessuale e viene regolarmente picchiata da un marito per tutto il resto assente e politicamente sempre più schierato su posizioni autoritarie; per Matilde diviene ben presto l'Indegno, accostato alla figura del Padrone della fabbrica: interno ed esterno si duplicano e si rispecchiano (SG 237). Quella di Matilde sarà una disperata rivolta contro marito e sistema, due manifestazioni di un'unica forma universale di violenza e sopruso.

Paradigmatica ancora una volta la vicenda che apre la narrazione, il matrimonio tra Paride e Angela. La donna assiste impotente alla sparizione del coniuge: «Così», riflette tra sé la donna, «mi fidanzai con un pazzo e lo sposai e gli diedi una figlia. È sempre stata vita con pazzo» (SG 58).

5 ACCUDIRE ED ESSERE ACCUDITI

Il mondo ripiegato e centripeto di *Stati di grazia* sostituisce l'azione e l'amore con l'accudimento, il desiderio di accudire e di essere accuditi. Non sembra esserci nostalgia dell'azione in sé, essa viene sostituita dal prendersi cura: la cura è l'atto mancato dell'azione. La ricerca e necessità di protezione, non implausibile per chi sceglie una vita di opposizione, diventano condizione non solo di momentaneo soccorso ma disposizione costitutiva e primaria.

Allora Arturo diviene per Aurora «nutrice» - la relazione di aiuto travalica anche il genere - «scudo», «soccorritore» (SG 142); al momento della partenza di Wilchen, Aurora, Matilde e Mario Roberto scambiano con il medico frasi di circostanza ma il linguaggio del corpo cerca di sopperire alla frattura per via magica, attraverso un cerchio virtuale:

contano i gesti. Mani e braccia cercano fianchi da cingere, i fiati s'appendono ai fiati, le punte dei piedi ai calcagni per costruire un anello di corpi che resistano al distacco, alle sconfitte, a profezie brutte ed è una catena che desidera la protezione di Wilchen e di sé. (SG 156)

Ed è significativamente mentre svolge le mansioni di babysitter che Aurora pensa:

“Sveglia batuffolo, la colazione ti aspetta” e nel dirlo ho scordato le ingiustizie, la povertà, la merda del presente, il tanfo del passato, il futuro cadaverico, gli umiliati, gli offesi, [...] i bastoni dei militari, le pallottole, il sangue, le speranze ogni volta deluse, i bambini di Tucumàn, i vecchi piegati di Santiago del Estero, la violenza del latifondo. (SG 139)

²⁷ «Fantasmi che migrano di continente in continente, fantasmi anche quando sono rimasti vivi perché schiacciati dal peso della storia, del senso di colpa, dal dolore» (JANECZEK, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, cit.).

La vocazione all'accudimento di Aurora si conferma quando riceve da Arturo il compito di prestare soccorso a Tano (SG 143).

La stessa vicenda di Wilchen si conclude all'interno di un perimetro regressivo:

Adesso, nel suo sacco, Diego è di nuovo il cucciolo e vorrebbe la madre, le carezze, il tepore, i cerotti sulle piccole ferite, la colazione, il pranzo e la cena, la coperta riscalzata, la favola e il bacio. E invece. Adesso. Il camion è fermo. (SG 117)

Del resto il primo trauma, Freud *docet*, è quello della nascita.²⁸

Sarà da associare a questo perimetro la presenza di cibi ed alimenti; ai casi già notati di Aurora e del vino-Ximena (e in fondo della stesa Matilde, che regala cibo ai braccianti) si può associare quello di Johnny, che trasforma il cibo in rituale compensatorio (SG 200), in una forma di autoaccudimento che sembra peraltro sbriciolarsi in un grigiore invadente fatto di latte fresco e a lunga conservazione, pizza surgelata, biscotti alla panna, olio d'oliva, panini con la salsiccia, pomodori al riso, lasagne e trippa (SG 204). Si tratta in ultima analisi di un segno materno²⁹ che sottolinea ancora una volta la valenza regressiva e fetale dell'immaginario gastronomico. Non per nulla il tema alimentare può assumere anche le caratteristiche del sogno: la nutrice Sylvia Plath diviene per Tano (Paride secondo) non solo colei che porta cosce di pollo o *empanadas* ma anche la partner con cui creare una vera e propria fantasmagoria gastronomica: «Iniziano un gioco, immaginano i più succulenti tra i piatti, Tano nomina il timballo, lei il filetto alla Bismarck, lui chiede sarde e melanzane, Sylvia offre tonno, salmone, carne alla brace, lui dice il polpo in caseruola, lei pronuncia il baccalà» (SG 98). Che poi colei che aiuti porti il nome di una poetessa suicida - e che alla morte ha dedicato alcuni dei suoi versi più riusciti - fa parte dell'ironia di *Stati di grazia*, in cui la passione dell'azione porta allo scacco, il desiderio di cambiamento certifica l'eterno ritorno del negativo e in cui chi aiuta l'altro a salvarsi è abitato dalla pulsione di morte.

Ci si può a questo punto chiedere se le tipologie esistenziali fin qui delineate non possano essere allocate entro un paradigma vittimario; non ci si trova però con *Stati di grazia* entro quello *storytelling* contemporaneo che eleva, in modo non disinteressato, la vittima a icona di passività e di inazione e la rende simbolo dell'assenza di *agency*, vale a dire della sua inutilità;³⁰ la simpatetica rappresentazione di donne come Ximena e Matilde e la critica all'orrore della Storia esprimono posizioni ben diverse rispetto al reazionario idolo vittimario. Si può dire che dell'*agency* viene qui considerato il rovescio ruvido e opaco, come del reduce è ritratta l'esistenza postuma e la sorte purgatoriale, la sequenza di atti mancati e il ripiegamento privato di chi ha comunque lottato: *Stati di grazia* è una lunga ballata *blues*, però la sconfitta non è la rinuncia. Il lutto diviene il segno del *pathos* dell'azione, la dimensione capace di conferire un significato anche al dolore³¹ e che diventa, in questa prospettiva, quanto di 'meglio' poteva capitare.

Sembra comunque attiva quella che potremmo definire una zona-Sebald, vale a dire una costellazione di ripiegamento malinconico che non poche volte contraddistin-

28 FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, cit., p. 120.

29 DAVIDE ORECCHIO, *I pranzi d'autore di mia madre*, www.davideorecchio.it, 2014.

30 DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 88-89.

31 GIGLIOLI, *Stato di minorità*, cit., pp. 8-9.

gue i personaggi dello scrittore tedesco, soprattutto quelli che si costruiscono nicchie di sopravvivenza, isolandosi progressivamente dal mondo e dagli altri, come mostrano le quattro biografie de *Gli Emigrati*³² o parecchi personaggi degli *Anelli di Saturno*.³³ Non a caso alcuni di essi si dedicano ad attività di pura gratificazione come il modellismo (pur altamente simboliche nel discorso sebaldiano) per le quali è stata richiamata l'attività appartata del *bricoleur*,³⁴ una delle modalità con cui il soggetto si difende dalla Storia. Del resto già *Città distrutte* recava – senza voler indicare una filiazione diretta – un riferimento a quell'idea di distruzione che è uno dei cardini, anzi è *il* cardine, della concezione della Storia di Sebald e uno dei vettori della sua poetica.³⁵

6 RACCONTO E ASCOLTO

In una narrazione dove l'*agency* è ormai ferma o è ricordo della sua sconfitta, prende corpo una larga fenomenologia del racconto e dell'ascolto, sostituiti della prassi. «A questo punto racconta tutto» (SG 261), dicono Coloccini e Wilchen all'altro Paride, il quale dovrà ascoltare le storie degli arresti di sua moglie Ximena e degli altri lavoratori (SG 81). Diego chiede insistentemente ad Aurora di raccontare di Hölderlin: «Dai, racconta! [...] Non puoi finire di raccontare?» (SG 161) esortandola quasi a stringere un patto: «Adesso andiamo [...]. Ma lungo il tragitto tu continui a raccontare» (SG 161). Aurora con i suoi racconti accende il desiderio di Wilchen e se ne rammarica:

Parlai troppo. Adesso sto zitta. Ma le parole non rientrano più. Le ha prese Diego. Le ha sequestrate. Sono il carburante per il suo viaggio senza di me. Braccianti, falcidie, sciopero, disoccupazione, canna da zucchero, baracca, corteo. Con questi vocaboli mi sono tradita e accesi l'immaginazione con l'imprecazione con la maledizione nel ragazzo che si chiama Wilchen, fidanzato non più. (SG 162-163)

Un rapporto fondato sul racconto-ascolto è quello tra Coloccini e Johnny Tossi negli anni romani della «militanza della memoria» (SG 280). Coloccini è «un portatore sano di tracce, ricordi, commiati, massacri, estirpazioni di esseri umani, sradicamenti di esseri umani, potature di speranze, avvelenamenti di progetti» (SG 247). La stessa amicizia con Tossi è basata sulla scena primaria racconto-ascolto: Coloccini possiede una sorta di capacità a suo modo ipnotica per cui la «tinta» delle sue parole «ferma il testimone di passaggio nel museo dei fatti trascorsi, e lo convince a stare attento» (SG 248). Con Johnny, Coloccini condivide «il ricordo definitivo e terribile dei giorni carnefici» (SG 252) quando fu costretto a vivere nascosto in un armadio essendo ricercato per aver aiutato un'amica a fuggire in Italia. Tossi sollecita Coloccini a raccontare («Hai altre storie?»; SG 253) e la domanda con cui Coloccini risponde all'invito di Johnny («Ti va di

32 WINFRIED GEORG SEBALD, *Gli emigrati* [1992], Milano, Adelphi, 2007.

33 WINFRIED GEORG SEBALD, *Gli anelli di Saturno* [1995], Milano, Adelphi, 2010.

34 ELENA AGAZZI, *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 117-127.

35 Concetto già significativamente evidenziato, nella traduzione italiana, in WINFRIED GEORG SEBALD, *Storia naturale della distruzione* [2001], trad. da ADA VIGLIANI, Milano, Adelphi, 2010 (il cui titolo originale è però *Luftkrieg und Literatur*). La prima edizione italiana è del 2004.

ascoltare?»; SG 253) presuppone una risposta del tutto positiva, anzi è l'avvio stesso della narrazione.

Occorre notare che il dialogismo così configurato si esplica solo tra i protagonisti delle vicende: non esiste cioè un interlocutore esterno, altro, perché gli atti comunicativi circolano solo e sempre all'interno della medesima cerchia di destinatari, tanto che si potrebbe definire il flusso di produzione e ricezione del discorso degli esiliati-sopravvissuti come una sorta di auto-racconto e auto-ascolto. Del resto, il romanzo è pluriprospectico ma in riferimento a un numero relativamente ristretto di personaggi; il sistema attanziale di *Stati di grazia* si compone di personaggi, nessuno principale nessuno secondario, le cui vicende ritornano costantemente, viste in diversi momenti temporali e colte in differenti contesti. La stessa vicenda viene narrata da diversi punti di vista (Aurora aiuta Paride secondo - Paride secondo aspetta Aurora; Diego Wilchen parte per Hölderlin - Coloccini incontra Diego a Hölderlin; Aurora soffre per Diego - Diego soffre per Aurora) ma si tratta di un falso movimento: la varietà si esplica su un numero ristretto di attanti.³⁶ *Stati di grazia* è così strutturato sulla polifonia e sull'identico (anzi, sulla polifonia dell'identico), basandosi al contempo su variazione e identità, cambiamento e ripetizione, secondo una logica che richiama quella dell'*amor fati* e che in ultima analisi consegna e conferma l'immagine di un mondo ossessivo e centripeto.

7 MEMORIA E RICORDO

Una situazione in cui l'azione è finita o ha portato alla distruzione trova una sorta di correlativo oggettivo in un'ampia fenomenologia della memoria, che lo sradicamento di questi militanti e post-militanti – tra italiani emigrati in Argentina e argentini esiliati in Italia – contribuisce non poco a nutrire. Ci si muove ancora all'interno del perimetro del trauma: racconto, ricordo, accadimento sono forme di ripetizione 'attenuta' del trauma, nelle quali il soggetto ritrova un minimo di padronanza rispetto al vissuto.

La memoria è *in primis* dolore: Coloccini «trasmette l'infezione della memoria» (SG 247) e la memoria infettiva è una dimensione mnestica amara, si configura come una malattia, un morbo, impossibile da non contrarre e da cui è impossibile guarire. Coloccini sembra allora schiacciato dai ricordi: Arturo «lo zavorrano il passato, le storie che ricorda, narra e congegna» (SG 262). Il ricordo di Ximena assedia a sua volta Paride, per il quale la donna diviene oggetto perso, di cui si trattiene solo un'ombra che evapora:

Perde i ricordi. Ximena sulle montagne: la perde. Lei al mercato. Lei sul cammino verso Hölderlin. Dimentica tutto. [...] Ximena nello sciopero. Nel corteo. Ximena dissipata. La fine della moglie e del suo ricordo. (SG 100)

Conferma di questo enzima 'patologico' è la reiterata autocondanna a ricordare tutto. Proprio in questi termini si esprime Paride: «Ricorda tutto» dice a Ximena (SG 79). Del resto Paride «non dimentica i morti, ricorda tutto, tutto sanguina, ricorda i morti

³⁶ Tanto che è stata ravvisata un'unità di fondo delle diverse voci attanziali; si veda MONGELLI, *Recensione a Davide Orecchio*, *Stati di grazia*, cit.

che con la sua scomparsa saranno scordati» (SG 86). Paride, nascosto all'hotel Goya, affida la propria sopravvivenza, ancor prima che al cibo, al ricordo che si attiva dal cibo: l'uomo «ricorda [...] con le narici» (SG 96), risente l'odore di canna da zucchero che dà vita a una sorta di *madeleine* intrisa di dolore, che spinge l'uomo

lontano nell'ombra delle case di fango, fin dentro le cosce e i seni della moglie perduta. Tanfo, profumo, usta, una storia di storie che l'olfatto concerta e bruscamente lo tira sulla scala del tempo, fa che salti i pioli ed emerga dal pozzo; lo costringe al ricordo. (SG 96)

Anche la vita privata diviene perimetro della memoria come ferita e perdita: Aurora è personaggio votato e 'costretto' al ricordo di Diego, compagno di vita che ha deciso di lasciarla: «ricorderò il corpo di Diego, [...] ricordavo tutto di lui: tic, pose, pensieri [...]». Così rinuncerà al ricordo di Wilchen» (SG 152-153); il ricordo diviene quasi vergogna: «Poi mi umiliai a ricordare» (SG 169), afferma la donna pensando ancora a Diego; ma Aurora è anche la cantrice della *heimat* perduta (SG 135), la cui nostalgia la inaridisce e la svuota come «la rana di una pozza prosciugata, l'incarnazione di un urlo, granito marcio, una città distrutta che nessuno rifonda, sulle cui rovine piove sale dal cielo» (SG 135; con riferimento circolare al libro precedente *Stati di grazia*, vale a dire *Città distrutte*).

L'invasione del ricordo produce da un lato la sofferenza della dimenticanza; dall'altro, impulso uguale e contrario, genera il desiderio di oblio. Quest'ultimo sentimento caratterizza Tossi e lo fissa in una zona grigia senza sintesi e non risolvibile, tra adesione al ricordo-racconto – l'insanabile infezione del passato – e il tentativo di liberarsene: «Sono infetto di passato. I ricordi mi sporcano, ieri mi contaminano» (SG 214); il suo desiderio è quello di essere «smemorato, felicemente», ma senza appunto rinunciare al racconto: «Vorrei raccontare tutto e poi dimenticare» (SG 214).

A volte la dimenticanza sembra avere funzione dolorosamente immunitaria: quando Calogero Terrasi, compagno di scuola di Bartolo, nonostante gli sforzi di Paride, lascia la scuola, il maestro decide non di dimenticare il ragazzo – per il quale si era impegnato – ma di suturare simbolicamente la ferita di non averlo saputo trattenere sui banchi: «Ai miei undici scolari [...] ho chiesto di salutare Terrasi quando l'incontrano. Io non lo farò. Io non l'incontrerò. Già lo dimentico» (SG 43).

È proprio Coloccini, ostaggio della sua vita anteriore, a chiedere la grazia non ottenibile della dimenticanza: «“Preferirei dimenticare” “Questo non è possibile” “Lo so” “Allora ricordi?” “Sì, ricordo” “E lo racconterai?”» (SG 250). Di qui si attiva ancora una volta il cortocircuito memoria-racconto: Coloccini inizia allora a narrare a Tossi il suo arresto nel 1973 con l'accusa di stampa clandestina (SG 251).

Alla pervasività del ricordo si collega una particolare forma di enunciazione scandita da elenchi di nomi e situazioni (stilema ricorrente nel romanzo contemporaneo).³⁷ La vita di questi personaggi è infatti postuma, ricapitolativa, si configura come enciclopedia di possibili inespressi, è un dispositivo di contemplazione rassegnata del passato; è il tentativo di dare un ordine e un senso alla realtà che si configura però come coazione a ripetere e stasi inerziale. In *Stati di grazia* è dato allora trovare gli elenchi di Paride

³⁷ Per esempio PATRICK MODIANO, *Nel caffè della gioventù perduta* [2007], Torino, Einaudi, 2010.

Sanchis (tipologia di donne; tipologia di uomini; SG 16-17; 24-25), quelli di Johnny Tossi (l'elenco della propria desolazione quotidiana prima citata), di Matilde Famularo (il cui *Quaderno delle delusioni* è in alcune sue parti «elenco di soprusi»; SG 237). L'elenco è esito di un rapporto frenato con il mondo, visto e 'recensito', guardato e sezionato, ma non trasformato, anche laddove tocca più direttamente l'attività e le scelte di questi post-combattenti; per Aurora la dittatura – anch'essa inscritta nel pervasivo *leitmotiv* alimentare – è

il banchetto del quale la pietanza siamo noialtri: studenti al sangue, operai in salsa *criolla*, sacerdoti del terzo mondo nel condimento del *chimichurri*, *carbonada* di sindacalisti, stufato di *perros*, *asado* di *montoneros*, *cazuela* di guevaristi, *paella* di avvocati, involtini di giornalisti, *humitas* di contadini e *locro* di braccianti, cosce arrosto di ventenni, petti succulenti di sedicenni, rognoni di trentenni. (SG 147)

E sempre Aurora, di cui si è già notata la vocazione all'enumerazione retrospettiva, dà un *exemplum* della tendenza elencativa quando compie un interminabile censimento della propria vita che include anche la Storia e la Natura:

ho pensato alle occasioni sprecate, agli anni buttati, alla pigrizia, ai nascondigli che mi scelsi o scelsero per me, alle caverne, alle spelonche, al sesso che ebbi e a quello che mancò, agli uomini e alle donne che ho avuto, a tutti gli orgasmi che ebbi e che nella memoria mi parvero un solo breve orgasmo, alla libertà, alla giustizia, al socialismo, al comunismo, agli occhi del Che cadavere, alle compagne e ai compagni scomparsi, ai loro figli e alle loro figlie scomparse, alle coccinelle del mio paese, a chi oppose dighe, a chi s'armò di pietre, ai piccoli lombrichi, alle lumache inermi, alle piante divelte, a tutte le birre che bevvi, alle mie sborneie e ai miei vomiti che ho contato a uno a uno per avere la certezza che fossero stati meno degli orgasmi, agli uomini che non uccisi né ferii mentre avrei dovuto ucciderli se non altro lasciare la mia impronta su di loro, ai truci poliziotti di Buenos Aires, ai truci poliziotti di Roma, alle fottute speranze e alle strafottute illusioni, alla mia adolescenza, alla mia giovinezza, ai miei trent'anni, ai miei vent'anni. (SG 132-133)

Aurora è una vera campionessa degli elenchi, come si vede anche da quello dei poeti preferiti (SG 125-126);³⁸ la donna diviene così un vero e proprio soggetto rimuginante. La vertigine della lista può infatti essere rapportata alla tendenza di non pochi dei personaggi di *Stati di grazia* a rimanere chiusi, dopo un tentativo d'azione, in mondo bloccato di ricordi e di malinconici archivi della memoria. Ricordi ed elenchi che assumono statuto allegorico e contraddistinguono la figura del 'rimuginatore' di cui parla Walter Benjamin. La traccia mnemonica di cose ed eventi si configura come contemplazione di un mondo e di un'identità frammentati e composti di parti tra loro irrelate, di un terreno storico e umano sconnesso; la singola tessera di un tutto perduto è quella che Benjamin definisce allegoria e il rimuginatore è colui che guarda, contempla o ricorda l'Oggetto ormai decaduto, spezzato ed infranto. In tal senso, il «pensiero del rimuginatore si colloca [...] sotto il segno del ricordo. Rimuginatore e allegorico sono fatti della stessa pasta»³⁹ (e in

³⁸ Un'altra lunga sequenza di poeti anglofoni e versi anche a pp. 130-131.

³⁹ WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN e ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2002, p. 407.

questa prospettiva la stessa figura del *bricoleur* prima richiamata può essere accostata a quella del rimuginatore, visto che i referenti di entrambi sono elementi irrelati in cerca di un ordine).

Si può forse a questo punto provare ad affermare che gli elenchi sono l'ultima epifania degli stati di grazia. Cosa e dove sono gli stati di grazia? Essi si realizzano

dove iniziano ad affiorare gli scomparsi: gente sparita da mesi torna a farsi vedere e i testimoni assistono al ricomporsi delle fattezze (come una sagoma che sorge dal buio, come un essere che si manifesti dal nulla ma per gradi). (SG 242)

Il testo ha la funzione di partorire e di salvare questo limbo che sta tra luce e il buio, tra la presenza e l'assenza; tale spazio ibrido consente di limitare la sostanza negativa dell'essere. La quotidianità e l'accudimento, l'esilio e il privato, il ricordo e l'ascolto, quella che si potrebbe definire la zona grigia dell'esistenza, rappresentano una 'tregua' rispetto all'intrinseca natura distruttrice del Tempo e della Storia, il massimo risultato, lo stato di grazia, che si può ottenere dallo scontro con i due Leviatani. Il senso di smarrimento e sconfitta si declina nel romanzo con toni pessimistici, così che il ricordo dell'azione si stinge e la stessa rappresentazione della lotta lascia il posto al disincanto regressivo, al tempo dei bilanci, che forse è oggi l'*habitus* che pure chi non vuole dismettere uno sguardo critico verso il mondo (si vedano per esempio *Gli anni* di A. Ernaux)⁴⁰ si ritrova comunque a scegliere. Da qui si potrà nell'immediato futuro considerare se esista e in quali modi si esprima un'area letteraria del disincanto e della bassa risoluzione che, pur non dismettendo impegno e ancoraggio alla Storia, ne vede sempre più l'aspetto coercitivo e la parallela strategia difensiva del soggetto (con tutte le differenze rispetto a *Stati di grazia*, un titolo come *Ipotesi di una sconfitta* potrebbe in tal senso essere già indicativo).⁴¹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGAZZI, ELENA, *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012. (Citato a p. 269.)

BENJAMIN, WALTER, *I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN e ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 272.)

BUTLER, JUDITH, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017. (Citato a p. 263.)

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 261.)

CASTELLANA, RICCARDO, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», LXI-LXII (2015), pp. 67-97. (Citato a p. 258.)

CORTELLESA, ANDREA, *Davide Orecchio, ci vuole un secolo*, in «Le parole e le cose» (19 gennaio 2018). (Citato a p. 258.)

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 257.)

ERNAUX, ANNIE, *Gli anni* [2008], Roma, L'Orma, 2015. (Citato a p. 273.)

⁴⁰ ANNIE ERNAUX, *Gli anni* [2008], Roma, L'Orma, 2015.

⁴¹ GIORGIO FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017.

- FALCO, GIORGIO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017. (Citato a p. 273.)
- FARINELLI, PATRIZIA, *Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita*, in «Ars&Humanitas», XI/2 (2017), pp. 127-138. (Citato a p. 266.)
- FREUD, SIGMUND, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012. (Citato alle pp. 264, 268.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014. (Citato a p. 268.)
— *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015. (Citato alle pp. 258, 268.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013. (Citato a p. 258.)
- JANECZEK, HELENA, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, in «TransPostCross», I (2014). (Citato alle pp. 258, 267.)
- MODIANO, PATRICK, *Nel caffè della gioventù perduta* [2007], Torino, Einaudi, 2010. (Citato a p. 271.)
- MONGELLI, MARCO, *Recensione a Davide Orecchio*, Stati di grazia, in «Allegoria», LXIX-LXX (2014), p. 258. (Citato alle pp. 258, 270.)
- ORECCHIO, DAVIDE, *Stati di grazia*, Milano, Il Saggiatore, 2014. (Citato alle pp. 257, 260.)
— *I pranzi d'autore di mia madre*, www.davideorecchio.it, 2014. (Citato a p. 268.)
— *Mio padre la rivoluzione*, Roma, Minimum fax, 2017. (Citato alle pp. 257, 261.)
- PASTERNAK, BORIS, *Il dottor Živago* [1957], Milano, Feltrinelli, 2013. (Citato a p. 261.)
- RONDINI, ANDREA, *Davide Orecchio e la vita quasi distrutta*, in «Nuova corrente» (in corso di pubblicazione). (Citato a p. 257.)
- SEBALD, WINFRIED GEORG, *Gli emigrati* [1992], Milano, Adelphi, 2007. (Citato a p. 269.)
— *Gli anelli di Saturno* [1995], Milano, Adelphi, 2010. (Citato a p. 269.)
— *Storia naturale della distruzione* [2001], trad. da ADA VIGLIANI, Milano, Adelphi, 2010. (Citato a p. 269.)
- VUILLARDE, PATRICE, *Dynamique des abandons*, Paris, 1983. (Citato a p. 264.)
- ZAPPINO, FEDERICO, *Nota del traduttore*, in JUDITH BUTLER, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017. (Citato a p. 258.)

PAROLE CHIAVE

Davide Orecchio; trauma; memoria; Walter Benjamin; Sigmund Freud; agency; Storia; cibo; donna; Winfried Georg Sebald.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di narrativa contemporanea, teoria della letteratura, letteratura della Shoah, anche nel suo versante filosofico (H. Arendt); i suoi studi si sono concentrati su B. Fenoglio, P. Levi, G. Celati, E. Trevi, P. Citati, P.P. Pasolini, M. Soldati, la ricezione letteraria del filosofo G. Anders. Tra le sue pubblicazioni: *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo* (2012), *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volante* (2013), *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura* (2014). Ha recentemente pubblicato: *Impossibile vivere senza aver letto* Se questo è un uomo. *La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi* (2016), *Il necrologio come 'forma semplice' nella letteratura contemporanea* (2016); *La teoria letteraria di Pietro Citati: analogia, metamorfosi, harmonia mundi* (2017); *Pasolini e Soldati: Dio, macerie e masochismo* (2017).

andrea.rondini@unimc.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA RONDINI, *Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 257–275.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.